Adam, Max
Schellings Jenaer-
Würzburger Vorlesungen
über

3 1761 00013936 0
UNIVERSITY OF TORONTO

N
64
S42A4

SCHELLINGS JENAER-WÜRZBURGER VORLESUNGEN ÜBER „PHILOSOPHIE DER KUNST“ (1802–1805)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
FRIEDRICH-ALEXANDERS-UNIVERSITÄT ERLANGEN

VORGELEGT VON

MAX ADAM
AUS STETTIN

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Februar 1907

LIBRARY
APR 21 1960
UNIVERSITY OF TORONTO

LEIPZIG
QUELLE & MEYER
1907.

E 17

N
64
S42A4

Meinen Eltern.

LIBRARY
APR 4 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorbemerkung.

Mit Erlaubnis der hohen philosophischen Fakultät der Universität Erlangen erscheint hiermit nur ein Teil meiner zur Erlangung der Doktorwürde eingereichten Abhandlung als Dissertationsdruck unter einem besonderen Titel. Die ganze Arbeit: „Schellings Kunstphilosophie. Die Begründung des idealistischen Prinzips in der modernen Ästhetik“ hat Herr Professor Dr. Falckenberg die Güte gehabt, für seine „Abhandlungen“ zu bestimmen, als deren zweites Heft sie im Verlage von Quelle und Meyer in Leipzig erscheint.

Der Zweck meiner Arbeit ist, die Begründung jener bedeutsamen Richtung in der Wissenschaft der Ästhetik darzulegen, die, meist als Gehaltsästhetik bezeichnet, fast ein Jahrhundert lang in Deutschland geblüht und allem Anschein nach in E. von Hartmanns metaphysischem Illusionismus ihre letzte Konsequenz erreicht hat. Schelling war der erste, der die mannigfachen Anregungen, die von Winckelmann, Kant, Goethe und Schiller, dann auch von der romantischen Schule in dieser Beziehung gegeben waren, systematisch unter dem Gesichtspunkt zusammenfaßte, den ihm der philosophische Idealismus liefern konnte — er schuf die erste idealistische Ästhetik. In meiner Arbeit habe ich alle die Schriften Schellings herangezogen, die zu seiner Ästhetik Beiträge enthalten, und habe versucht, die Entwicklung nachzuweisen, die unser Philosoph auch in diesem Spezialgebiet seiner Philosophie durchgemacht hat. Gewissermaßen die wichtigste Stelle in der Erörterung nehmen die Vorlesungen „Philosophie der Kunst“ ein, die in Jena im Winter 1802/03 zum ersten Male gehalten und in Würzburg 1804 und 1805 wiederholt wurden.

Schelling, den seine Anhänger so gern den modernen Plato nannten, sagt, als er auf Platos geringschätziges Urteil über die Dichter zu sprechen kommt[1]: „es ist wesentlich, den bestimmten Standpunkt zu erkennen, aus welchem Plato jenes Urteil über die Dichter spricht; denn wenn irgend ein Philosoph die Absonderung der Standpunkte beobachtet hat, so ist es dieser . . . . .“ Wir mögen, dies auf Schelling selbst anwendend, die „Philosophie der Kunst“ für das Werk erklären, in welchem der Standpunkt Schellings der Kunst als besonderer gegenüber am freiesten und daher objektivsten ist. In der Tat findet hier als im System der Kunst manches seine Begründung und eine präzisere Fassung als in andern Schriften, wo von der Kunst nur beiläufig gesprochen wird. Eine Einschränkung erleidet diese Erklärung durch die Tatsache, daß Schelling die Vorlesungen als Ganzes zu veröffentlichen nie im Sinne hatte und nur einzelnes daraus, so die Abhandlung über die Tragödie, für druckwürdig hielt.[2]) Es ist wahr, die „Philosophie der Kunst“ ist nicht völlig einheitlich durchgearbeitet und konnte, wie sie vorliegt, von Schelling selbst nicht der Öffentlichkeit übergeben werden. Wir haben es mit einer Sammelmappe zu tun, der Manuskripte aus verschiedenen Zeiten angehören, die nicht ohne Widersprüche zusammengehen. Die Anfangsparagraphen (1—15) haben nach der Annahme des Herausgebers[3]) erst in Würzburg (1805) ihre jetzige Fassung erhalten. Die Ausdrucksweise, z. B. Gott ist „Affirmation“ von sich selbst, stimmt allerdings mit der im „System der gesamten Philosophie“ geübten überein, auch sind mehrere entsprechende Paragraphen in beiden Vorlesungen fast gleichlautend, so z. B.

[1]) S. W. 1. V S. 346.
[2]) ibid. S. XVII des Vorworts.
[3]) ibid. S. XVI.

entspricht in der „Philosophie der Kunst“ § 1 im „System der gesamten Philosophie“ § 7, § 2 dort § 43 hier, § 3 dem § 24, § 4 dem § 25, § 5 dem § 13. Der mittlere Teil der „Philosophie der Kunst“ bis zur Konstruktion der Plastik mag vom Jahre 1802 ab zu datieren sein. Im September 1802 ging Schelling daran, ein Kolleg über Kunstphilosophie nach den Prinzipien der Identitätsphilosophie vorzubereiten, das er im Wintersemester 1802 auf 1803 in Jena hielt. Er erbat sich von August Wilhelm Schlegel das Manuskript der Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, die dieser zu der Zeit in Berlin vortrug, um das empirische Material in die Hand zu bekommen.[1]) Bis gegen Ende des Jahres 1802 mag Schelling den erwähnten mittleren Teil seiner Vorlesungen niedergeschrieben und gehalten haben. Er sprach die Hauptgrundsätze in Paragraphen aus, die er fortlaufend numerierte, und führte die Trichotomie in Potenzen bis ins einzelne durch. Für diesen Teil, die Konstruktion der bildenden Kunst, gilt, was er an Schlegel über dessen Manuskript schreibt, mit dem er sich (er exemplifiziert nur an der Architektur) aus der Ferne begegne; das was Schlegel über die Poesie zu sagen weiß, genügte ihm nicht, er vermißte die „Zentral-Idee“ der Poesie und wurde aufs neue in seiner Meinung von dem bewußtlosen Anteil an der Poesie bestärkt.[2]) Irren wir nicht, so ist es wahrscheinlich, die „Zentral-Idee“ der Poesie sei Schelling bereits im „System des transzendentalen Idealismus“ aufgegangen, und er habe seine Gedanken hierüber bereits in dem Kolleg über die Grundsätze der Kunstphilosophie, das er im Winter 1799 auf 1800 zuerst hielt, im Winter 1800 auf 1801 und im Sommer 1801 wiederholte,[3]) niedergelegt. In der Tat ist der letzte Teil der „Philosophie der Kunst“ von dem ersten dadurch äußerlich verschieden, daß in ihm die Einteilung in Paragraphen und die Dreigliederung in Potenzen aufgegeben wird, ferner aber auch die Diktion an das

[1]) Brief vom 3. Sept. 1802. Aus Schellings Leben I S. 397. Vgl. R. Zimmermann, Sch's. Philos. d. Kunst; in den Sitzungsber. der phil.-hist. Klasse der Wiener Akad., Wien 1875, Bd. 80 S. 630 f.

[2]) Aus Sch's. Leben I S. 427/8.

[3]) K. Fischer S. 46 Anm.

„System des transzendentalen Idealismus“ erinnert, worauf im einzelnen noch aufmerksam zu machen sein wird. Möglich ist, daß äußere Umstände zu Ende des Semesters Schelling daran hinderten, den zweiten Teil seiner Vorlesungen ähnlich dem ersten Teile zu gestalten; wahrscheinlich aber ist auch hier der Mangel eines bestimmten Begriffs von dem ideellen Teil seiner Philosophie der Grund dafür, daß Schelling sein Prinzip nicht konsequent durch die redende Kunst durchführte, sondern das bereits vorhandene Manuskript als Unterlage für die neue Vorlesung benutzte. Es ohne weiteres übernehmen konnte er ja nicht: zwischen dem Identitäts- und dem Transzendentalsystem ist der prinzipielle Unterschied zu offenbar, wenn auch Schelling in dem Irrtum befangen war, er verkündige im Grunde nichts Neues. Zum mindesten waren Einschiebsel erforderlich. Als solches ist z. B., wenn unsere Hypothese nicht fehlgeht, die Erörterung über Calderons „Andacht zum Kreuze“ [1]) zu betrachten. Schelling sagt, er kenne dies Stück aus der Übersetzung A. W. Schlegels, dessen „Spanisches Theater“ Bd. 1, in welchem es steht, erst im Jahre 1803 erschien. Dies philologische Detail ist uns aus dem Grunde nicht gleichgültig, weil sich von hier ein Blick auf das Individuelle der Schellingschen Grundlegung des ästhetischen Idealismus werfen läßt.

Die Begeisterung für Spanien, oder allgemeiner für den Katholizismus, in dem ja die Weltanschauung der großen spanischen Dichter des 17. Jahrh. gipfelte, wie sie neben anderem auch bezeichnend für den romantischen Geist ist, erwachte soeben in der romantischen Schule. Wilhelm Schlegel leistete dieser Bewegung mit seiner Calderon-Übersetzung Vorschub. Schellings Feinfühligkeit faßte sofort das Wesentliche dieser Zeittendenz auf und assimilierte sich diesem Streben. Von den Tendenzen des Klassizismus geht Schelling in seiner Kunstphilosophie aus — wir erinnern uns, wie er im „System des transzendentalen Idealismus“ die bekannte Winckelmannsche Schönheitsformel transzendental zu begründen sucht — in die Anschauungswelt der romantischen Schule wuchs

[1]) S.W. 1. V S. 726 ff.

er hinein, ja, man kann sagen, daß seine nach dem Prinzip der Identität entwickelte „Philosophie der Kunst“ klassizistische wie romantische Ideale zu verbinden sucht, was hie und da zu bemerken sein wird. Mit Recht konstatiert Haym,[1]) daß dies Ziel in ganz kategorischer Weise und aus dem obersten Prinzip einer Weltanschauung konstruiert wird; dies Unternehmen unterscheidet Schelling von den übrigen Romantikern und hebt ihn über sie empor. Wenn man sich in romantischen Kreisen oft der Gegnerschaft gegen den Klassizismus befleißigte, so erkannte dagegen Schelling, daß die Romantik eigentlich auf die Vollendung des Klassizismus ausging. Dies die Konsequenz, wenn er den Gegensatz der antiken zur modernen Kunst als bloß formell und unwesentlich bezeichnet,[2]) der nur durch die Abhängigkeit der Kunst von der Zeit gesetzt ist; wenn ihm die bisherige Erscheinung der modernen (sentimentalen, allegorischen) Poesie noch nicht der vollendete Gegensatz zur antiken (naiven, symbolischen) ist, wenn er die moderne Welt und ihre Mythologie als unter dem Zeichen des Werdens stehend charakterisiert, wenn er glaubt, daß die Entgegengesetzten wieder eins werden können.[3]) Aus der Abhandlung über die Mythologie spricht deutlich die Hoffnung auf die große, schöne Zukunft, die in höherer Weise vermittelst der objektiv gewordenen Mythologie des Christentums einen der Antike ähnlichen Zustand schaffen wird. Der Katholizismus, der allein in der modernen Zeit in einer mythologischen Welt lebte, „ist ein notwendiges Element aller modernen Poesie und Mythologie, aber er ist sie nicht ganz und in den Absichten des Weltgeistes ohne Zweifel nur ein Teil davon. Wenn man bedenkt, welcher ungeheure historische Stoff in dem Untergang des römischen Reichs und des griechischen Kaisertums und überhaupt der ganzen modernen Geschichte ist, welche Mannigfaltigkeit der Sitten und Bildungen zugleich — unter einzelnen Nationen und der Menschheit im ganzen — und nacheinander in verschiedenen Jahrhunderten gewesen ist, wenn man bedenkt, daß die moderne Poesie

[1]) a. a. O. S. 843.
[2]) S. W. 1. V S. 372.
[3]) ibid. S. 453/54.

nicht mehr die Poesie für ein besonderes Volk ist, das sich zur Gattung ausgebildet hat, sondern Poesie für das ganze Geschlecht, und, sozusagen, aus dem Stoff der ganzen Geschichte dieses Geschlechts mit allen ihren verschiedenen Farben und Tönen gebildet sein muß, wenn man alle diese Umstände zusammennimmt, wird man nicht zweifeln, daß auch die Mythologie des Christentums in den Gedanken des Weltgeistes immer nur ein Teil des größeren Ganzen sei, das er ohne Zweifel vorbereitet." [1]) Wie diese Gedanken im System begründet sind, wird noch zu erörtern sein. — Nur nebenbei soll erwähnt werden, daß, wie aus der Anmerkung am Ende des „Systems des transzendentalen Idealismus" zu schließen ist, auch diese Abhandlung über die Mythologie, die den größten Teil des zweiten Abschnitts der „Philosophie der Kunst" ausmacht, nicht erst im Jahre 1802 ausgearbeitet wurde, sondern im Kern bereits seit mehreren Jahren vorhanden war. —

Die Gegensätze, die aus der Gebundenheit der Kunst an die Zeit resultieren, sind unwesentlich, hieß es. Glaubt Schelling gleichwohl die Geschichte der Kunst nicht außer acht lassen zu dürfen, so tut er es nur deswegen, weil durch die historische Konstruktion die unmittelbaren Beziehungen der Kunst auf die Bestimmungen des Universums und dadurch auf jene absolute Identität offenbar würden, worin sie vorherbestimmt sind. „Nur in der Geschichte der Kunst offenbart sich die wesentliche und innere Einheit aller Kunstwerke, daß alle Dichtungen eines und desselben Genius sind, der auch in den Gegensätzen der alten und neuen Kunst sich nur in zwei verschiedenen Gestalten zeigt." [2]) Es fragt sich sonach, wie die „Philosophie der Kunst" in dem Widerstreit der einzelnen Partien und der synthetischen Tendenzen als Ganzes und im Zusammenhang mit den bisher betrachteten Schriften sich denken lasse.

Es fällt gleich beim Eintritt in die Vorlesungen auf, daß Schelling seine Aufgabe keineswegs mit der Selbstverständlichkeit beginnt, wie sie das Organon und Dokument aller Philosophie nach dem „System des transzendentalen Idealismus" verlangen könnte. Er rechtfertigt

[1]) ibid. S. 442.
[2]) ibid. S. 372.

sein Unternehmen: Wissenschaft der Kunst sei an sich interessant, auch ohne äußeren Zweck. „So viele zum Teil unwichtige Gegenstände ziehen die allgemeine Wißbegierde und selbst den wissenschaftlichen Geist auf sich; sonderbar, wenn es eben die Kunst nicht vermöchte, dieser eine Gegenstand, der fast allein die höchsten Gegenstände unserer Bewunderung in sich schließt.[1]) Fast allein! Das Transzendentalsystem sagte: ganz allein. Ferner hält es Schelling für nötig, darzulegen, inwiefern er sich befähigt glaube, über das heikle Gebiet der Kunst zu handeln. Die Methode, die ihn in Stand gesetzt habe, das vielfach verschlungene Gewebe der Natur mit einigem Erfolge zu entwirren, dürfe er wohl hoffen, werde ihn auch durch die noch labyrinthischeren Verwicklungen der Kunstwelt leiten, die ein ebenso organisches und in allen seinen Teilen notwendiges Ganzes sei, wie die Natur. Für die historische Konstruktion macht er das Studium antiker und moderner Kunstwerke und persönlichen Verkehr mit vorzüglichen Künstlern namhaft[2]) — wir wissen, wen er damit meint: die Romantiker, vor Allen aber Schiller und Goethe. Dann fügt er allerdings auch hinzu, daß die Kunstphilosophie die Wiederholung seines Systems in der höchsten Potenz sei.[3])

Diese Erklärung ist im Identitätssystem nicht ohne weiteres einzusehen. Der Grundgedanke dieser ganzen Philosophie ist doch, daß alle Dinge wahrhaft Eins seien und auch die Philosophie nur wahrhaft Eine,[4]) und allein das Absolute und die Dinge nur, inwiefern sie absolut sind, die Philosophie interessieren. Verschiedenheit der Dinge ist nur möglich, indem die Identität unter ideelle Bestimmungen gesetzt wird, die an dem Wesen nichts verändern und Potenzen genannt werden.[5]) Es stellt nun jede Potenz das Absolute in seiner Totalität dar, nur daß im realen All das Reale oder die Schwere überwiegt, im idealen All das Ideale oder das Geistige überwiegt. Das, was die Erscheinung

[1]) S. W. 1. V S. 357.
[2]) ibid. S. 362f.
[3]) ibid. S. 363.
[4]) ibid. S. 365.
[5]) ibid. S. 366.

der Potenz ausmacht, ist nicht ihr Wesen: in allen Potenzen ist ein und dasselbe Absolute; alle Potenzen sind sich absolut gleich.[1]) Hieraus resultiert auch die Gleichwertigkeit aller Potenzen, denn jede offenbart die Identität gleich vollkommen oder vielmehr gleich unvollkommen. Ist die absolute Identität das reine bestimmungslose Sein, weder Geist noch Natur, so ist durch sie kein Maßstab gegeben, die Potenzen untereinander abzuwerten. Schelling faßt jedoch das Absolute nicht völlig bestimmungslos auf, wenn er diese Definition auch ausspricht. Die Fichtesche Überordnung des Geistes über die Natur wirkt bei ihm nach,[2]) so daß sein Absolutes das Charakteristikum des Geistes nicht verleugnen kann. Ferner ist Schellings Denken so teleologisch, daß der Entwicklungsgedanke sein System durchaus beherrscht.[3]) Die natürliche wie die geistige Welt stellen beide für sich das absolute All in gleicher Totalität dar, diese aber, als Einbildung der Form in das Wesen, auf eine höhere, dem Wesen nähere Art, als jene.[4]) Insofern nun die Kunst dem idealen All angehört, als Erscheinung, und das ist zweifellos, steht sie dem Absoluten nahe und näher als die Natur, warum aber näher als Wissenschaft und Religion, die beiden andern Potenzen des Geistes? Im „System des transzendentalen Idealismus“ war auch dies zweifellos; dort waren die Potenzen Tätigkeiten, deren permanenter Widerstreit allein in der künstlerischen Produktion des Genies sich löste, die in absoluter Vereinigung jene ursprüngliche Synthesis der Intelligenz, welche die Welt setzt, wie durch ein Wunder offenbarte. Im Identitätssystem stellen die Potenzen nicht mehr Tätigkeiten, sondern ideale Momente eines ewigen Verhältnisses im Absoluten dar;[5]) es ist also kein Grund für die Superiorität der Kunst vorhanden, um so weniger, als nach den Prinzipien des „Bruno“ die Ideen der Wahrheit, Güte und Schönheit eins sind. Hierin ist nun aber die „Philosophie der Kunst“ anderer Meinung als der „Bruno“.

[1]) ibid. S. 366, VI S. 210 ff., 219/20.
[2]) Falckenberg S. 399.
[3]) ibid. S. 400.
[4]) S. W. 1. VI S. 494.
[5]) E. v. Hartmann, Sch's. philos. System, Leipzig 1897, S. 97.

Schelling identifiziert in der „Philosophie der Kunst“: Wahrheit — Wissenschaft — Notwendigkeit auf der einen Seite, und: Güte — Tugend — Freiheit auf der andern, um die Kunst als Wechseldurchdringung von Notwendigkeit und Freiheit erscheinen zu lassen.[1]) Sonach ist auch die Idee der Schönheit Indifferenz des Wahren und des Guten. Hier sehen wir uns in neue Widersprüche verwickelt. Die Definition der Philosophie muß eine andere oder doch wenigstens eine präzisere werden als bisher. Philosophie wurde in den „Ferneren Darstellungen“ genannt „Wissenschaft, die alles befaßt“,[2]) d. h. Wissenschaft vom Absoluten. Als Organ, das zu dieser befähigt, wurde im „Bruno“ die absolute Vernunft gefordert,[3]) die das Universum in absoluter Wahrheit erkennt.[4]) Philosophie ist also Vernunftwissenschaft, ihr entspricht die Idee der Wahrheit. Kunst basiert auf der Einbildungskraft und stellt das Universum in Schönheit dar. Als Potenz der Indifferenz würde sonach die Kunst und mit ihr die Idee der Schönheit, Philosophie und Religion übertreffen, was sich mit der Definition, die Philosophie stelle das Absolute im Urbild, die Kunst stelle sie im Gegenbild dar,[5]) nicht vereinigen läßt; zum mindesten würde absolute Gleichheit mit dem „Bruno“ zu konstatieren sein, aber die „Methode“ stellt die Philosophie als Ideelles höher als das Reelle Kunst. Im letzten der Würzburger Paragraphen (§ 15) ist die allerdings geringe Prävalenz der Philosophie entschieden: sie ist die unmittelbare Darstellung des Göttlichen, die Kunst nur Darstellung der Indifferenz.[6]) Ist es aber so, dann kann entweder die Kunst nicht Wechseldurchdringung von Wissenschaft und Tugend sein, oder die Philosophie muß aufhören, Wissenschaft und Ausdruck der Idee der Wahrheit zu sein. Schelling mochte die Kunst nicht geringer schätzend von ihrem Thron, den sie einmal inne hatte, entheben und konnte es

---

[1]) S. W. 1. V S. 383.
[2]) ibid. IV S. 411.
[3]) ibid. S. 300 f., 309.
[4]) Fern. Darstgn. ibid. S. 423.
[5]) ibid. V S. 369.
[6]) ibid. S. 381.

nicht gut, ohne dem harmonisch-ästhetischen Grundprinzip seiner Philosophie zu widersprechen. Aber eben diese Grundanschauung konnte in der Definition der Philosophie zum Ausdruck kommen, und so erklärt er in der Tat die Philosophie als Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Kunst, die über diesen dreien wie Gott über den Ideen der Wahrheit, Güte und Schönheit als ihr Gemeinsames schwebe.[1]) was über den „Bruno" vollendend hinausgeht und mit dem Begriff übereinstimmt, der im „System der gesamten Philosophie" von der Philosophie gegeben wird, die im Idealstaat objektiv wird, in welchem sich Wissenschaft, Religion und Kunst lebendig durchdringen. Nur dadurch, daß er die Philosophie als Potenzloses, das über den Potenzen ist, auffaßt, ist es Schelling möglich, die Kunst als höchste Potenz der idealen Reihe beizubehalten; diese Stelle hätte sonst die Philosophie einnehmen müssen.

Diese Wertfrage, die Schelling später noch anders löste, ist weniger intern ästhetisch als allgemein philosophisch und tastet nicht sowohl das Prinzip der Philosophie an, als sie vielmehr aus ihm hervorgeht und für das System als solches Bedeutung gewinnt. Die Philosophie hört als Gemeinsames von Wissenschaft, Religion und Kunst nicht auf, Darstellung des Absoluten zu sein, vielmehr ist sie es in dieser Form auf adäquate Weise. Ebenfalls Darstellung des Absoluten ist die Philosophie der Kunst; daß sie Philosophie ist, macht das Wesentliche, daß das Absolute in der Potenz der Kunst erscheint, das Zufällige ihres Begriffs aus.[2])

Die Kunst als höchste Potenz der Philosophie ist Indifferenz der realen und idealen Reihe der Philosophie überhaupt, nicht nur des Realen und Idealen innerhalb des Idealen; denn die Potenzen der Natur sind absolut betrachtet zugleich Potenzen des Idealen.[3]) Den Potenzen des realen und des idealen Alls entsprechen die drei Ideen der Wahrheit, Güte und Schönheit, so daß das Schema entsteht[4]):

---

[1]) ibid. S. 382.
[2]) ibid. S. 365.
[3]) ibid. VI S. 500.
[4]) ibid. V S. 382.

Wahrheit — Materie — Wissen
Güte — Licht — Handeln
Schönheit — Organismus — Kunst.

Die Philosophie der Kunst ist daher nur Wiederholung der Philosophie überhaupt auf der höchsten Stufe und muß wie diese begriffen werden als ein Prozeß, der von der absoluten Identität ausgeht, diese unter ein Besonderes setzt und dann endigt, wenn das Besondere mit dem Unendlichen zur Indifferenz vereint ist. Die Philosophie der Kunst hat es daher mit den besondren Kunstformen nur insoweit zu tun, als ihnen das Absolute eingeboren ist, d. h. sie ist Konstruktion der absoluten Welt unter der Form oder Potenz der Kunst. Mit der empirischen Behandlung der Kunst als besonderer, der Theorie der Kunst, lehnt Schelling jede Gemeinschaft ab.[1]) Die Philosophie der Kunst gliedert sich daher in zwei Teile, deren erster die Kunst als im Universum wirkend begründet und nachweist, wie aus der absoluten Kunst die besondere konkrete hervorgeht.[2]) Die Konkretisierung vollzieht sich in zwei Stufen durch die Konstruktion des Stoffs und die der Form der Kunst. Der zweite Teil handelt von der so ermöglichten wirklichen Kunst und ihren Formen. Analog des allgemeinen Systems scheidet Schelling eine reelle Reihe, die Konstruktion der bildenden Kunst, und eine ideelle, welche die redende Kunst, die Poesie, konstruiert. Jene entspricht der Naturphilosophie, diese dem Idealismus.[3]) Der erste allgemeine Teil gibt die Begründung des Prinzips und seine Anwendung auf die Kunst, der zweite besondere Teil sucht es durch das Gebiet der Kunst durchzuführen. Jener ist uns im Grunde nichts Neues, bereits Dargestelltes ist hier in systematisch engen Zusammenhang gerückt. Dieser ist ein in der Geschichte der Ästhetik erster Versuch, die Künste nach einem prinzipiellen Gesichtspunkt zu gruppieren. Außerdem fügt Schelling dieser gleichsam theoretischen Ästhetik eine praktische bei, indem er, wie Windelband mit Recht

---

[1]) ibid. S. 368, 351.
[2]) ibid. S. 370.
[3]) ibid. S. 371.

rühmt,[1]) „mit einem bewunderungswürdig feinen, insbesondere an der Behandlung der Dichtkunst bewährten Verständnis für künstlerische Eigenart und Schaffensweise" antike wie moderne Künstler, Rafael, Michel Angelo, Correggio, Tizian, Dichter wie Sophokles, Calderon, Shakespeare und Goethe, in den Kreis seiner Betrachtung zieht.

Der erste Abschnitt spricht aus, daß die Kunst Darstellung der Dinge ist, wie sie an sich sind, und zwar im Realen, nicht, wie die Philosophie sie darstellt, im Idealen.[2]) Demgemäß ist die wahre Konstruktion der Kunst Darstellung ihrer Formen als Formen der Dinge, wie sie an sich oder wie sie im Absoluten sind.[3]) Mit diesem Satz ist die Konstruktion der allgemeinen Idee der Kunst vollendet. Damit ist auch der Stoff der Kunst bestimmt, dessen Konstruktion der zweite Abschnitt unternimmt. Die Frage nach dem Stoff der Kunst, wodurch diese als besondere erst ermöglicht wird, geht parallel dem Problem der allgemeinen Philosophie, wie aus der Einheit die Vielheit zu erklären sei. Schelling löst es durch die Lehre von den Ideen, den Selbstanschauungen Gottes, in welchen die besondern Dinge zugleich als Universa gesetzt sind.[4]) Diese gedoppelte Einheit jeder Idee ist eigentlich das Geheimnis, wodurch das Besondere im Absoluten und gleichwohl wieder als Besonderes begriffen werden kann, das Geheimnis der Individuation, des Lebens. Die Ideen sind real betrachtet Götter.[5]) Die Götter sind also als absolute Wesen besondere und als besondere absolut; derart sollte die Kunst konstruiert werden. Wie der Instinkt die Poesie in ihrem ersten Beginn auf die Götterwelt geführt hat, so führt uns die wissenschaftliche Konstruktion eben dahin zurück. Das Ganze der Götterdichtungen ist die Mythologie, die sonach notwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst ist.[6]) Die Götterwelt ist eine Welt für

[1]) a. a. O. S. 469.
[2]) S. W. 1. V S. 387.
[3]) ibid. S. 386.
[4]) ibid. S. 390—93.
[5]) ibid. S. 390.
[6]) ibid. S. 405.

sich, der Phantasie allein zugänglich,[1]) vor der die Frage nach einer Wirklichkeit, wie sie im gemeinen Bewußtsein gemacht wird, gar keine Bedeutung hat; in ihr ist absolute Möglichkeit von absoluter Wirklichkeit nicht getrennt.[2]) Sie ist das Absolute selbst real angeschaut, ihr Grundgesetz ist die Schönheit.[3]) Die Fähigkeit der Götterbildungen, der Kunst als Stoff zu dienen, beruht auf diesen Eigenschaften. Nur innerhalb einer solchen Welt sind bleibende und bestimmte Gestalten möglich, durch die allein ewige Begriffe ausgedrückt werden können.[4]) In diesem Sinne nennt Schelling Don Quixote und Sancho Pansa ewige Mythen und Goethes „Faust" ein wahrhaft mythologisches Gedicht.[5]) Mit Unrecht, scheint es mir, tadelt Eduard v. Hartmann[6]) diesen allerdings übertragenen und weitsinnigen Gebrauch des Begriffs Mythologie als „groben Mißbrauch". Der Gedanke, den Schelling hier ausspricht, daß dem Künstler eine allgemein bekannte und geglaubte Welt der Phantasie gegeben sein müsse, an die er appellieren könne, ist wichtig genug, ein starkes Wort vertragen zu können. Daß Faust, Don Quixote, Sancho Pansa, Lear, Falstaff, Macbeth in der Tat Götter seien, hat Schelling auch nicht behaupten wollen. Er sah in der griechischen Mythologie, die er realistisch nennt, das Ideal vorgezeichnet, das keine zweite bisher erreicht hat, nicht die christlich-idealistische, die an sich als Stoff der Poesie ungeeignet ist, weil das Christentum nur in der absoluten Entzweiung zwischen der sinnlichen und der übersinnlichen Welt möglich und daher in seinem Ursprung schon auf das Wunder gegründet und sein Innerstes die Mystik ist, welche selbst nur ein inneres Licht, eine innere Anschauung ist, und nur wo diese Religion wahrhaft ins Objekt übergeht, poetisch genannt werden kann;[7])

---

[1]) ibid. S. 395.
[2]) ibid. S. 391.
[3]) ibid. S. 398.
[4]) ibid. S. 406.
[5]) ibid. S. 446.
[6]) Ästhetik Bd. 1 S. 42.
[7]) S. W. 1. V S. 438/39, 443.

nicht die nordische, die er als barbarisch unterschätzt.[1]) Die moderne Welt aber kennt keine geschlossene Mythologie;[2]) sie ist als Welt der Individuen kein so günstiger Boden dafür, wie die Antike als Welt der Gattungen es war.[3]) Darum muß sich bis zu der Zeit, wo der Weltgeist das große Gedicht, auf das er sinnt, vollendet haben und mit der Identität von Natur und Geschichte die Welt der Mythologie wieder eintreten wird, wozu übrigens, wie Schelling hofft, die spekulative Physik wird vermitteln können, jeder große Dichter nach dem Grundsatz je origineller, desto universeller (wobei man von der Originalität nur die Partikularität unterscheiden muß), da das Grundgesetz der modernen Poesie Originalität ist,[4]) seine eigne Mythologie schaffen, die einen Teil von der im Werden begriffenen mythologischen Welt, und zwar den, den ihm seine Zeit offenbaren kann, zu einer Totalität bildet. Das ergibt stets nur eine partielle Mythologie, die zwar auch ihre partiellen Götter hat, wie z. B. die angeführten Gestalten der Dichtung aber keine absoluten wie Jupiter, Juno usw. Führen wir, was Schelling über Dantes „Divina commedia" (über die er übrigens einen kleinen Aufsatz „Über Dante in philosophischer Beziehung" im „Kritischen Journal der Philosophie" 1803 veröffentlichte,)[5]) Shakespeare und Goethes Faust, dessen große Bedeutung er ebenso erkannte, wie die heitere Anlage des Ganzen und den Geist der Versöhnlichkeit, der daraus spricht, in diesem Sinne zu sagen weiß, wörtlich an. Dante, den er das größte Individuum der modernen Welt nennt, „schuf sich aus der Barbarei und der noch barbarischeren Gelehrsamkeit seiner Zeit, aus den Greueln der Geschichte, die er selbst erlebt hatte, wie aus dem Stoff der bestehenden Hierarchie, eine eigene Mythologie und mit dieser sein göttliches Gedicht. Die historischen Personen, welche Dante aufgenommen hat, werden in aller Zeit für mythologische gelten, wie Ugolino ...

---

[1]) S. W. 1. V S. 441.
[2]) ibid. S. 442.
[3]) ibid. S. 444.
[4]) ibid. S. 446/47.
[5]) S. W. 1. V S. 152 ff.

Auch Shakespeare hat sich seinen eignen mythologischen Kreis geschaffen, nicht allein aus dem historischen Stoff seiner Nationalgeschichte, sondern auch aus den Sitten seiner Zeit und seines Volkes. Es ist in Shakespeare, der großen Mannigfaltigkeit seiner Werke unerachtet, dennoch Eine Welt; überall schaut man ihn als einen und denselben an, und ist man bis auf die Grundanschauung von ihm durchgedrungen, so findet man sich in jedem seiner Werke gleich wieder auf dem ihm eignen Boden ... Soweit man Goethes Faust aus dem Fragment,[1]) das davon vorhanden ist, beurteilen kann, so ist dieses Gedicht nichts anderes als die innerste, reinste Essenz unseres Zeitalters: Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist."[2])

Ich verhehle nicht, daß ich diese Gedanken nicht nur für die großartigsten, sondern auch für die bedeutsamsten in Schellings Ästhetik ansehe und als die glänzendste Konsequenz des idealistischen Prinzips. Eine Fülle von Gesichtspunkten strömt von ihnen aus, sowohl für die kunstgeschichtliche, die literarhistorische, als auch für die rein ästhetische Betrachtung. Besonders herausgehoben zu werden verdient der Gedanke, daß das Kunstwerk eine Totalität, also ein Organismus sei, wofür Schelling allerdings einen Vorgänger hatte, den er auch anführt: Karl Philipp Moritz mit seiner von Goethe (und so auch von Herder) inaugurierten Schrift: „Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788). Moritz hatte mit all dem dunklen Enthusiasmus, mit dem dergleichen epochemachende Wahrheiten zuerst verkündigt zu werden pflegen, das Schöne und das Kunstwerk als Ganzes, als Organismus gleich der Natur begriffen[3]) und schon vor Kant den Begriff des Nützlichen aus der Ästhetik hinausgewiesen. Schwer

---

[1]) Der Druck von 1790.

[2]) S. W. 1. V S. 445 f.

[3]) vgl. Schasler S. 371; Moritz, Über d. b. N. d. Schönen (Neudruck von S. Auerbach in „Deutsche Literaturdenkmale" Nr. 31, Heilbronn 1888) S. 14 f.

gingen diese Wahrheiten Schiller ein;[1]) wie selbstverständlich erscheinen sie bei Schelling! Bisher ist noch wenig erkannt worden, welche Rolle der Totalitätsbegriff in der Formulierung Schellings im 19. Jahrhundert gespielt hat, was die Aufgabe einer Geschichte sowohl der Ästhetik wie der Kunsttheorie dieses Zeitraums zu bilden hätte. Es sei hier nur auf die dramaturgische Theorie des Shakespeareomanen Otto Ludwig hingewiesen, dessen ganze „Shakespeare-Studien" den Begriff der Totalität zum Angelpunkt haben.[2])

Um zu Schelling zurückzukehren, muß aus dem zweiten Abschnitt des ersten Teils noch erwähnt werden, daß die Götter wie jene Typen der neueren Dichtung in ihrer Eigenschaft, zugleich zu „bedeuten und zu sein", mit dem Kennwort „symbolisch" benannt werden,[3]) das ein Schlagwort der romantischen Ästhetiker geworden ist. Die symbolische Darstellungsart ist die höhere Synthesis zweier entgegengesetzter, des Schematismus und der Allegorie. Schematisch ist das Allgemeine, das das Besondere bedeutet; allegorisch das Besondere, das das Allgemeine bedeutet; im Symbolischen sind Besonderes und Allgemeines zu einer Einheit verbunden.[4]) Im Verhältnis zum Denken, das schematisch, und zum Handeln, das allegorisch ist, ist die Kunst symbolisch. In dieser verhalten sich Malerei und Epos schematisierend, Musik und Lyrik allegorisierend, Plastik und Drama symbolisch,[5]) was doch ziemlich vage Bestimmungen sind. Schelling war ohne Zweifel auf eine Definition des Symbolbegriffs nicht aus, es kam ihm darauf an, bloß festzustellen, daß der Charakter der Mythologie nicht der schematische, auch nicht der allegorische, son-

[1]) vgl. Oskar Walzel in der Einleitg. zum 11. Bande der Säkularausgabe von Schillers Sämtlichen Werken (Stuttgart u. Berlin bei Cotta) S. XXXI ff.

[2]) vgl. O. L's. gesammelte Schriften, herausgeg. von A. Stern u. E. Schmidt, Leipzig 1891, Bd. VI S. 23 f.; über ihn R. M. Meyer, Ludwigs Shakespearestudium, im Jahrb. d. Sh.-Gesellschaft, 1901, S. 59 ff. E. Wachler, Über O. L's. ästhet. Grundsätze, Dissertation, Berlin 1897.

[3]) S. W. 1. V S. 406.

[4]) ibid. S. 407.

[5]) ibid. S. 411.

dern der symbolische sei; er betrachtete das Wenige, das er über diese drei Begriffe sagte, nur als Erklärung, die weiter keines Beweises bedürfe. Wenn Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik die Schönheit allgemein eine symbolische Darstellung des Unendlichen nennt,[1]) so befindet sich Schelling vielleicht in Abhängigkeit von ihm. Sicher ist, daß es ganz in Goethes Sinne war, das Höchste, was in der Kunst zu erreichen ist, symbolisch zu nennen. Ob freilich Goethe, wenn er nur andeutend „die Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist", als die höchste Stufe der Kunst bezeichnet,[2]) ganz mit Schelling einerlei Meinung ist, kann kaum entschieden werden. — Wir bemerken übrigens die zu der Fassung des Symbolbegriffs angemessene hohe Schätzung desselben, deren er sich zu dieser Zeit erfreut im Gegensatz zu der späteren Ästhetik, die nach dem Vorbild Hegels, dem zufolge in der symbolischen Kunstform die Erscheinung überwiegt und die Idee nur angedeutet wird, die orientalische Kunstübung symbolisch nennt und als unterste Stufe vor die klassische und die romantische Kunstform setzt. Wir glauben Schellings Definition vorziehen zu sollen.

Mit der Konstruktion der Mythologie als realen Stoffs der Kunst steht die Philosophie vor dem neuen Problem, wie verendlicht sich der Stoff? Das bisher Reale, der Stoff, wird zum Idealen, und ein neues Reales muß ihm entgegentreten, damit ein wirkliches Kunstwerk entstehen kann. Dies Reale ist die Form. Schelling konstruiert nun zuerst der Identität gemäß dasjenige, worin Stoff und Form eins sind, das Hervorbringende des Kunstwerks. Das ist der ewige Begriff, die Seele des Menschen, wie sie objektiv wird im Genie.[3]) Das Genie ist für die relativ endliche Kunst dasselbe, was Gott für die absolute Kunst: der Grund, aus dem alles hervorgeht. Schelling weist denn auch die Gegensätze auf, in denen das Genie sich äußert.[4]) Die reale Seite, die Einbildung des Unendlichen in das Endliche erscheint

[1]) Haym S. 773.
[2]) Beispiele symb. Behandlung (in der Rubrik: Ferneres über Kunst).
[3]) ibid. S. 459/60.
[4]) ibid. S. 479.

als Poesie oder Invention: sie drückt sich vorzugsweise als Erhabenheit aus. Die ideale Seite, die Einbildung des Endlichen ins Unendliche, erscheint als Kunst in der Kunst oder Form; sie drückt sich als Schönheit aus.[1]) Die Erklärung der Poesie als Reales, der Kunst insbesondere als Ideales stimmt begrifflich mit der des transzendentalen Idealismus überein und verändert nur die Worte. Im „System des transzendentalen Idealismus" wurde die Poesie das unbewußte, die Kunst das bewußte genannt, jene die notwendige, diese die freie Tätigkeit; jene ist aber das Reale, Objektsetzende; die freie Tätigkeit das Ideale, Objektanschauende.[2]) Die Identifikation der Poesie mit der Erhabenheit und der Kunst im engeren Sinne mit der Schönheit vollzieht das „System des transzendentalen Idealismus" nicht; sie ist auch keineswegs als Fortschritt zu begrüßen. Danach verhält sich die Erhabenheit zur Poesie wie die Schönheit zur Form; es treten also inhaltliche Schönheit und formale Schönheit auseinander, indem die Erhabenheit des Inhalts eigentlich die absolute, die Vollkommenheit der Form die konkrete Schönheit bildet — ein formalistisches Element in Schellings Ästhetik, das sich, dem Grundprinzip scheinbar fremd, in ihr doch geltend macht. Schelling hat schon im „System des transzendentalen Idealismus" erkannt, daß Poesie ohne Kunst im engeren Sinne im künstlerischen Schaffen unfruchtbar bleibe und hat stets daran festgehalten. So lautet im „System der gesamten Philosophie" einer der wenigen Paragraphen, die hier über Kunst gegeben werden: „Stoff der Kunst ist jeder mögliche Gegenstand nur durch die Kunst, also nicht getrennt von der Form".[3]) Aber es tritt hier doch deutlich hervor, wodurch der Idealismus auch in dieser Beziehung weit über den einseitigen ästhetischen Formalismus hinausgehoben wird: Stoff und Form sind nicht getrennt. So werden auch Erhabenheit und Schönheit nur als relative Gegensätze aufgefaßt, die nur für die Reflexion bestehen, in An-

[1]) ibid. S. 461.
[2]) S. W. 1. III S. 618, 398.
[3]) S. W. 1. VI S. 570 § 319.

betracht des kunstschaffenden Genies aber nicht vorhanden sind. Die absolute Einheit von Schönheit und Erhabenheit wurde auch im „System des transzendentalen Idealismus", zwar nicht nachgewiesen, aber behauptet, hier erscheint sie nun völlig gegründet. Mit Poesie und Form, Erhabenheit und Schönheit sind die Gegensätze, die mit dem Genie selbst gesetzt scheinen, erschöpft. Die weitere Zerspaltung der Poesie in Naiv und Sentimental, und der Kunst in Stil und Manier, die er vornimmt, erklärt Schelling selbst als bloß subjektive und formelle Entgegensetzungen, wenn sich auch das Naive und der Stil der absoluten Form vergleichen lassen, wie das Sentimentale und die Manier der besonderen. Manier ist bloße Kunst ohne Poesie, Erhabenheit und darum auch Schönheit vertragen sich nicht mit ihr; das Sentimentale erscheint mehr als Kunst (-technik) denn als Poesie; beide entbehren der Absolutheit, die nur in der Totalität gesetzt ist.[1]) — Auf die Einzelheiten dieser Begriffe einzugehen dürfen wir um so mehr unterlassen, als Schelling in allen diesen Dingen von seinen Vorgängern stark abhängig ist und sich auf sie stützt, andererseits das Bedeutsamste hiervon in den Darstellungen der Geschichte der Ästhetik von Lotze, Schasler und Eduard von Hartmann bereits herausgehoben ist. Ebenso ist für die nun folgende Darstellung des Systems der Künste allein der systematische Gesichtspunkt maßgebend, und es soll versucht werden, die Konsequenz oder Abweichung in seiner Durchführung schärfer herauszuarbeiten, als es in der erwähnten Monographie Robert Zimmermanns: „Schellings Philosophie der Kunst" geschehen ist.

Aus der Indifferenz des Genies lösen sich die Formen als besondere dadurch ab, daß es ihnen wie Gott den Ideen, eine von ihrem Prinzip unabhängige Existenz vergönnt, sie als Begriffe einzelner wirklicher Dinge existieren läßt, sie als Leiber gestaltet.[2]) Die Kunst wird in der Erscheinung nur dadurch objektiv, daß dem Absoluten entweder die reale oder die ideale Einheit zum Symbol wird, jene in der Materie, diese in der Sprache. Inner-

---

[1]) ibid. V S. 479.
[2]) ibid. S. 480.

halb jeder dieser beiden Reihen kehren die Potenzen wieder, unter die sie gesetzt sind, die reale, die ideale und die synthetisch-indifferente. Die bildende Kunst ist die reale Seite der Kunstwelt; in ihr kehren alle Potenzen wieder, welche die Naturphilosophie in der Materie aufzeigt, aber jetzt konkret in sinnlicher Erscheinung verbunden mit dem Geist.[1]) Die Sprache ist dieselbe Auflösung des Seins in das Wissen real angeschaut, die das Denken ideal ist. Wenn demnach die redenden Künste die ideale Seite der Kunstwelt bilden, so müssen in ihr alle die Potenzen wiederkehren, die in der Geistesphilosophie sind.[2]) Die bildende Kunst ist nur das gestorbene Wort, aber doch auch Wort, doch auch Sprechen, und je vollkommener es stirbt — bis herauf zu dem auf den Lippen der Niobe versteinerten Laut —, desto höher ist die bildende Kunst in ihrer Art.[3]) So geht die Philosophie der Kunst ganz konform mit der Philosophie der Natur und der des Geistes: jener Leitgedanke der Naturphilosophie, die Natur als schlafenden Geist anzusehen, kehrt hier wieder, und auf diese Weise wird die idealistische Höherschätzung der Poesie begründet, die als geistige Kunst die bildenden relativ ungeistigen Künste überragt.

Die Konstruktion der bildenden Künste hat als Parallele der Naturphilosophie jeder Potenz in dieser eine Potenz der Kunst, eine Kunstart gleichzusetzen, die jene objektiviert; zugleich muß sie die überweltliche Idee der Kunstpotenz im einzelnen Falle aufzeigen. — Die erste Potenz in der Natur ist die Schwere, das Prinzip der Leiblichkeit. Die Seele der Leiblichkeit wird angeschaut im Klang. Die Bedingung des Klanges ist Differenzierung des Begriffs und des Seins, der Seele und des Leibes in dem Körper, der Akt der Indifferenzierung selbst ist es, in welchem das Ideale in der Wiedereinbildung ins Reale als Klang vernehmbar wird. Klang ist gleich der ersten Dimension der Materie, dem Magnetismus, aber von der Körperlichkeit abgesondert, gleich-

---

[1]) ibid. S. 480/81.
[2]) ibid. S. 486.
[3]) ibid. S. 484.

sam das An-sich des Magnetismus selbst.[1]) Der Klang wird zum Symbol der Musik, die daher auch nur eindimensional ist: ihre notwendige Form ist die Sukzession, nicht die Extension, sie ist eine Kunst in der Zeit. Inwiefern jede Potenz alle andern in sich befaßt, so stellt der Rhythmus, der die an sich bedeutungslose Sukzession in eine bedeutende verwandelt,[2]) die erste Einheit, das Musikalische dar, die Modulation, die das Malerische in der Musik ist, die zweite Einheit, und die Melodie, die Rhythmus und Modulation vereinigt und das Plastische in der Musik ist, die dritte Einheit. Durch den Rhythmus ist die Musik für die Reflexion und das Selbstbewußtsein, durch die Modulation für die Empfindung und das Urteil, durch die Melodie für Anschauung und Einbildungkraft bestimmt.[3]) Ferner ordnet Schelling, wie Rhythmus und Modulation in der Melodie mit Überwiegen des ersteren vereint gesetzt sind, Rhythmus und Modulation zusammen der Modulation unter in der Harmonie.[4]) Harmonie und Melodie verhalten sich wie die ideale Einheit zur realen.[5]) Der Rhythmus ist die herrschende Grundpotenz in der Musik. Jede dieser Potenzen stellt das Wesen der Musik ungeteilt dar, die Melodie aber, weil dem Rhythmus unterworfen, ist der Naturbestimmung der Musik getreuer. Und so verdient denn auch die antike Musik, welche die Melodie vorzieht (mutmaßlich!) vor der modernen, deren Wesen Harmonie ist, den Vorzug.[6]) Das Potenzenschema tritt hier nicht deutlich hervor; wenn der Rhythmus die Grundpotenz, die Melodie aber der integrierte Rhythmus ist und sich zur Harmonie wie Reales zu Idealem verhält, fehlt die Potenz der Indifferenz.

Im Universum sind Rhythmus, Harmonie und Melodie die ersten und reinsten Formen der Bewegung und, real angeschaut, die Art der materiellen Dinge, den Ideen gleich zu sein. Was man Zentri-

---

[1]) S. W. 1. V S. 489/90.
[2]) ibid. S. 493.
[3]) ibid. S. 496.
[4]) ibid. S. 497.
[5]) ibid. S. 499.
[6]) ibid. S. 499, 497.

petal- und Zentrifugalkraft genannt hat, ist nichts anderes als — dieses Rhythmus, jenes Harmonie. Von den Flügeln des Rhythmus und der Harmonie erhoben schwebt die Musik im Raum, um aus dem durchsichtigen Leib des Lauts und Tons ein hörbares Universum zu weben.[1]) Auf diese Weise wird die alte pythagoreische Ahnung von der Sphärenmusik zur Gewißheit erhoben, damit die Musik völlig als absolute Kunst konstruiert werden kann.

Die zweite Potenz in der Natur ist das absolute Licht, das in die Natur scheinende Ideale, der erste Durchbruch des Idealismus innerhalb des Realen.[2]) Erscheinen kann das Licht nur in seiner Entgegensetzung zugleich und relativen Einheit mit dem Nicht-Licht, dem Körper, als Farbe. Gegen Newton vertritt Schelling mit Goethe die Anschauung, daß das Licht einfach sei und kein siebenfach gefärbtes Strahlenbündel, und daß die Farbe nicht allein durch verschiedene Brechbarkeit der Lichtstrahlen entstehe, sondern daß für ihr Zustandekommen die Beschaffenheit des Körpers, an dem sie erscheine, von Wichtigkeit sei.[3]) Die Kunstform, die das Licht zum Symbol nimmt, demnach die Farbe zum Darstellungsmittel hat, ist die Malerei.[4]) Sie ist eine Kunst des Nebeneinander; wie die Musik die Zeit, stellt sie den Raum dar und im Raume Gestalten.[5])

Das Licht ist der positive Pol der Schönheit und ein Ausfluß der ewigen Schönheit in der Natur. Die Dinge, sofern sie der Nacht oder der Schwere eignen, haben ein dreifaches Verhältnis zum Licht, im ersten, im Umriß oder der Zeichnung, schneiden sie sich rein als Negationen vom Licht ab; im andern, dem Helldunkel, wird aus der Wirkung und Gegenwirkung von Licht und Schatten der höhere Schein der Körperlichkeit produziert. Das dritte Verhältnis ist das der absoluten Indifferenzierung der Materie und des Lichts, das Kolorit. Hiermit zündet sich im Stoff die höchste

[1]) ibid. S. 503.
[2]) ibid. S. 507.
[3]) ibid. S. 510.
[4]) ibid. S. 507.
[5]) ibid. S. 518.

Schönheit an und die Materie ist bis ins Innerste in Licht und das Licht in Materie verwandelt.[1]) Die Potenzen der Malerei sind also:

Zeichnung — reale Einheit
Helldunkel — ideale Einheit
Kolorit — Indifferenz

Hier ist zwar das Schema, das Schelling aufzustellen pflegt, gewahrt, aber die Indifferenz ist keineswegs das Wesen, wie es sonst der Fall ist. So ist nicht das Kolorit die eigentliche Substanz der Malerei, sondern das Helldunkel, obwohl im Kolorit Licht und Körper wahrhaft eins sind, wogegen im Helldunkel nur relativ.[2]) Vielleicht hat an dieser Umkehrung die Tatsache schuld, daß Correggio, der Maler des Helldunkels, als der Maler aller Maler erklärt wird, wodurch Schelling, wie Zimmermann erinnert,[3]) die bekannte Vorliebe der Romantiker für Correggio und das mystische Helldunkel philosophisch konstruiert. Wenn Schelling konsequent romantisch gewesen wäre, hätte er in der Musik auch die Harmonie höher schätzen müssen, als die Melodie, denn das Wesen der romantischen Musik beruht auf der Harmonie, man denke an Weber, Wagner und Richard Strauß. Hier sehen wir, wie sich in Schellings Ästhetik klassizistische und romantische Elemente berühren, der Einfluß der Schlegel und Winckelmanns macht sich in seiner Kunstanschauung geltend, und ein Übergewicht des klassizistischen Elements ist hier und da doch nicht zu verkennen. Gleich nachdem Correggio in den Himmel gehoben ist („der göttliche Mensch"), wird Rafael noch über ihn gestellt; in ihm sei das höchste und wahrhaft absolute Wesen der Kunst erschienen.[4]) Klassizistisch ist auch die Überordnung der Plastik über die Malerei, wozu das System sich genötigt sieht.

In der Rubrizierung der Gattungen der Malerei, die Schelling versucht, kehrt der Entwicklungsgedanke wieder. Im Stilleben, in der Blumen- und Früchtemalerei und der Darstellung von Tieren st der Geist nur als Beziehung auf das gestaltende Subjekt vor-

[1]) ibid. S. 541/42.
[2]) ibid. S. 540.
[3]) a. a. O. S. 666.
[4]) S. W. 1 V S. 537, 560.

handen: die Landschaftsmalerei ist imstande, durch Beleuchtung Abstufung von Licht und Schatten Geister von Ideen zu wecken,[1] die erst wahrhaft hervortreten und dargestellt werden in der menschlichen Gestalt, besonders in dem ideal behandelten Porträt,[2] und zuletzt und zuhöchst im historischen, symbolischen Gemälde.[3] Auffällig ist hier, daß das Symbolische der Natur im Porträt dem historisch-symbolischen Gemälde unterstellt wird, obwohl das Porträt die menschliche Gestalt zum Gegenstande hat, wie die höchste Potenz der bildenden Kunst, die Skulptur. Bei dieser Gelegenheit ergänzt Schelling seine Definition des Symbolbegriffs in einer an Leibniz gemahnenden Ausdrucksweise. Nicht nur an die Malerei, sondern an den höchsten Kunststil wird die Forderung des Symbolischen gestellt, denn das Symbol ist der Ausdruck der absoluten Schönheit. Adäquatheit der Ideen, Aufhebung des Verworrenen im Konkreten ist die erste Forderung an die symbolische Darstellung.

In gewisser Weise wird diese Forderung von der dritten Potenz, der Plastik, verwirklicht. Die Plastik vereint, wie der Organismus, die dritte Potenz in der Naturphilosophie, Reales und Ideales, Wesen und Form, offenbart zum erstenmal die Vernunft, aber im Realen, noch nicht im Idealen. Hier gerät nun die Durchführung der Methode in ein schwieriges Gebiet. Die echte Plastik beschränkt sich auf die Darstellung der menschlichen Gestalt; wenn mit ihr die bildende Kunst abgeschlossen ist, so bleibt die Architektur vom System der Kunst ausgeschlossen, was ein großer Mangel wäre. Schelling erweitert also den Begriff der Plastik und stellt als ihre Potenzen auf: Architektur, Relief und Skulptur.[4] Eine gewisse Berechtigung, die Baukunst zur Plastik zu rechnen, ist allerdings vorhanden, auch sie stellt ihre Ideen durch Körper dar[5] und organische Gliederung ist auch ihr nicht abzusprechen: sie stellt, wie Schelling geistreich sagt, das Anorganische als Allegorie des

[1]) ibid. S. 545.
[2]) ibid. S. 547.
[3]) ibid. S. 567/68.
[4]) ibid. S. 572.
[5]) ibid. S. 572.

Organischen dar.[1]) Schelling sucht diese Anschauung zu erhärten, indem er, wie es die Methode gebietet, die Architektur die gleichsam erstarrte Musik im Raum, das Relief die Malerei und die Skulptur die Plastik in der Plastik nennt. Wie geistreich die Analogien im einzelnen durchgeführt sind, die Architektur als die Musik der Plastik anzusehen, ist ein blendendes Aperçu,[2]) dessen wissenschaftliche Unhaltbarkeit v. Hartmann nachgewiesen hat.[3]) Daß hier die Durchführung des Schemas nur erzwungen ist, beweist auch ein Vergleich der Potenzen der Plastik im weiteren Sinne mit denen der Musik und Malerei. Melodie und Harmonie, Zeichnung und Helldunkel und Kolorit sind technische Ausdrucksmittel, während die Architektur, das Relief und die Skulptur eigene Kunstgattungen sind. Ferner müßte die Plastik als Indifferenz von Musik und Malerei auch Zeit und Raum vereinigen, was nicht der Fall ist, denn um das äußere Bestehen in der Zeit handelt es sich hier nicht. Die Plastik ist zwar dreidimensional, während die Malerei zweidimensional, die Musik eindimensional ist, aber die Raumdimensionen der Plastik und Malerei haben mit der Zeitdimension der Musik gar nichts zu tun. Hieraus ergibt sich, wie verfehlt die Anwendung des Dimensionalitätsbegriffs auf die Rangordnung der Musik, Malerei und Plastik ist.[4]) Vielmehr hätte der Dimensionalitätsbegriff ein eigenes Systemprinzip werden und die Künste in Zeit- und Raumkünste einteilen können und solche, die beides sind, ein Einteilungsprinzip, das in der Geschichte der Ästhetik ein merkwürdig kleine Rolle spielt.

Mit der Plastik als adäquatem Ausdruck der Vernunft im Realen ist die bildende Kunst in ihrer Totalität, analog der geschaffenen Natur, konstruiert. Was alle diese Künste vereinigt

---

[1]) ibid. S. 581.

[2]) Es wirft übrigens auch in Goethes „Sprüche in Prosa" seinen Reflex. Goethe schließt sich, ohne Schellings Namen zu nennen, diesem „edlen Philosophen" an, dessen schönen Gedanken er nicht besser nochmals einzuführen glaubt, als wenn er die Architektur eine verstummte Tonkunst nennt.

[3]) Ästhetik Bd. 1 S. 462—64.

[4]) v. Hartmannn ibid. S. 529.

und auch, so paradox es klingt, die Musik den bildenden Künsten zugesellt, ist, daß alle an die sinnliche Wahrnehmung gebunden sind und darum reale heißen, während die nun folgenden redenden Künste solche der Phantasiereproduktion bilden.[1]) Indes ist letzteres doch auch nur bedingt richtig: die Lyrik kann in der Rezitation, die Epik durch Rhapsoden zur Kunst der Wahrnehmung werden, während das Drama verbunden mit der Mimik (und seit Richard Wagner auch noch mit der Musik) aus der ideellen Reihe ganz ausscheidet und eine eigene Gattung bildet. Aus v. Hartmanns durchaus treffenden Umschreibungen der Schellingschen Termini real und ideal mit Wahrnehmung und Phantasiereproduktion erhellt, wie wenig glücklich Schellings System-Prinzip im Gebiet der Kunst sich durchführen läßt. Es begründet in der Kunst keinen Unterschied, ob ich ein Kunstwerk durch das Ohr oder das Auge empfange, oder ob es wie eine innere Stimme aus den Buchstaben zu mir spricht (wobei in diesem Falle auf die sinnliche Tätigkeit des Lesens kein Gewicht gelegt wird) — hier wie dort bin ich angewiesen, mit meiner Phantasie dem Künstler entgegenzukommen und sein Werk in mir zu reproduzieren, um es zu besitzen und zu genießen. Es will auch wenig sagen, daß bei den bildenden Künsten meiner Vorstellung zugleich ein Sinnlich-Äußeres entspricht oder zu entsprechen scheint, was bei der Poesie, die meiner Phantasietätigkeit meist größere Freiheit läßt, nicht der Fall ist, meine Tätigkeit beim Genuß des Kunstwerks ist und bleibt in beiden Fällen der Hauptfaktor.

Das in der Natur in das Sein verhüllte göttliche Prinzip erscheint im idealen All als das, was es ist, als Leben und Handeln;[2]) dies ist eine Wendung, die an das „System des transzendentalen Idealismus" erinnert. Die Potenzen der idealen Welt hat Schelling bisher als Wissen, Handeln und Kunst bezeichnet, diesen entsprechen in der ideellen Reihe der Kunstphilosophie Lyrik, Epos und Drama. In jeder dieser Einheiten müßten alle andern wiederkehren, in der Lyrik die lyrische,

[1]) ibid. S. 530.
[2]) S. W. 1. V S. 631.

epische und dramatische Lyrik usw. Dies hat Schelling mehr angedeutet als ausgeführt.

Die Lyrik ist die eigentliche Sphäre der Selbstanschauung und des Selbstbewußtseins; sie ist die subjektive Kunst, entspricht daher dem Wissen.[1]) Sie ist analog der Musik, wo keine Gestalt, sondern nur ein Gemüt, kein Gegenstand, sondern nur eine Stimmung sich ausdrückt.[2]) Die Potenzen der Lyrik hat Schelling nicht konstruiert. Die Arten, von denen er spricht, Liebeslyrik, moralische, politische und didaktische Lyrik, lassen sich in der Tat nicht in das Triplizitätsschema einordnen.

Die zweite Potenz der idealen Welt ist die des Handelns, des an sich Objektiven. Die Dichtart, die ihr entspricht, stellt nicht das erscheinende Handeln, sondern so, wie es objektiv betrachtet ist, als Geschichte dar. Das tut das Epos.[3]) Der Gegensatz der Besonderheit und Allgemeinheit drückt sich in bezug auf das Handeln als der der Freiheit und Notwendigkeit aus.[4]) Das Epos stellt die Handlung in der Identität der Freiheit und Notwendigkeit dar, ohne Gegensatz des Unendlichen und Endlichen, ohne Streit und eben deswegen ohne Schicksal.[5]) Wie die Lyrik der Musik, so entspricht das Epos der Malerei;[6]) wie in dieser ist der Grundcharakter des Epos die Indifferenz gegen die Zeit.[7]) Die Summe der Merkmale der epischen Darstellung faßt Schelling in den Satz zusammen: Der Dichter schwebt über seinem Stoff wie ein höheres, von nichts angerührtes Wesen; er erscheint nicht.[8]) Diese Definition ist natürlich zu weit, denn sie trifft auch auf das Drama zu. Die absolute Ruhe der Darstellung, der „in dem ewigen Gleichgewicht der Seele schwebende Rhythmus“,[9]) der das Epos auszeichnet, wird viel klarer aus-

[1]) ibid. S. 645.
[2]) ibid. S. 643.
[3]) ibid. S. 646.
[4]) ibidem.
[5]) ibidem.
[6]) ibid. S. 649.
[7]) ibid. S. 650.
[8]) ibid. S. 652/53.
[9]) ibid. S. 653.

gedrückt durch das Charakteristikum des Epos, das Goethe in dem kleinen Aufsatz: „Über epische und dramatische Dichtung" (1797) heraushebt: der Epiker trage die Begebenheiten als vollkommen vergangen vor, während der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstelle.

Als Potenzen erwähnt Schelling einerseits technische Ausdrucksmittel: Dialog, Gleichnis, Episode, andererseits Gattungen epischer Poesie: Satire und Lehrgedicht, Elegie und Idylle, ohne eine Entscheidung zwischen beiden zu treffen. Der Dialog[1]) neigt seiner Natur nach und sich selbst überlassen zum Lyrischen hin, weil er mehr vom Selbstbewußtsein aus und an das Selbstbewußtsein geht. Das Gleichnis im Epos entspricht dem Epischen, es ist selbst wieder ein kleines Epos. Nun hegt man die Erwartung, daß das dramatische Element des Epos aufgezeigt werde, worin man aber durch das dritte Glied dieser Kette, die Episode, enttäuscht wird. Auch die mit den transzendentalen Kategorien subjektiv und objektiv operierende Einteilung der Epik in Satire und Lehrgedicht und Elegie und Idylle erfüllt unsere Anforderung, den System-Gedanken durchgeführt zu sehen, nicht. Es scheint, als ob er ganz vergessen wäre oder noch gar nicht vorhanden sei, was für die Annahme, die oben geäußert wurde, spricht, dieser Teil sei nicht erst im Jahre 1802 oder 1803 neu verfaßt, sondern stamme seinem Kerne nach aus der Zeit vor der Identitätsperiode. Um diese Annahme noch wahrscheinlicher zu machen, darf ein Widerspruch nicht verschwiegen werden, der sich über das Rangverhältnis von Lyrik und Epik vorfindet. S. 639 heißt es, daß die systematische Behandlung von der historischen Folge in betreff der Lyrik und des Epos abweichen müsse. Nach der historischen Ordnung müßte vom Epos als der Identität der Freiheit mit der Notwendigkeit ausgegangen werden und dann die Lyrik folgen, während der Idee nach im wissenschaftlichen System mit der Lyrik als dem Besonderen, der Differenz (dem Realen), begonnen werden müsse. Seite 687 wird aber der Parallelismus zwischen der historischen Entwicklung

[1]) ibid. S. 653/54.

und der idealen, als der, wie sie das System gibt, rühmend hervorgehoben: demnach müßte auch die Epik zuerst im System der Kunst behandelt worden sein, wie es auf derselben Seite auch behauptet wird. Nach Gesichtspunkten des Transzendentalsystems konnte das allerdings der Fall sein. Maßgebend waren dann allein die Begriffe Freiheit und Notwendigkeit. Im Epos ist die Notwendigkeit mit der Freiheit einstimmig ohne alle Differenz, die Notwendigkeit ist also das herrschende Prinzip, der Gegensatz zur Freiheit noch gar nicht vorhanden; darum konnte wohl das Epos die erste Potenz sein, denn im Wissen herrschte die Notwendigkeit ebenfalls. Das Epos symbolisierte das Wissen aber nicht. Im lyrischen Gedicht besteht ein Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, aber so, daß er als Streit und als Aufhebung des Streits nur im Subjekt ist und ins Subjekt zurückfällt, daher im ganzen das lyrische Gedicht wieder vorzugsweise den Charakter der Freiheit an sich hat.[1]) Darum konnte das lyrische Gedicht als zweite Potenz aufgefaßt werden, ohne indes die Geschichte zu symbolisieren, wie es das Epos tut. Aber es war doch auf diese Weise der Schein erweckt, als ob natürliche und systematische Entwicklung Hand in Hand gingen. Im System der Identität macht sich nun der Gesichtspunkt der Analogie zwischen der realen und der idealen Reihe der Kunst sehr stark geltend, so daß die sehr nahe liegende Beziehung der Lyrik auf die Musik nicht geknüpft werden konnte, wenn das Epos die erste Potenz der idealen Reihe blieb. Wenn die hier aufgestellte Hypothese Wahrscheinlichkeit hat, wäre allerdings in der „Philosophie der Kunst" der Fortschritt in der Reihenfolge: Lyrik, Epik nicht verkennbar gegen die frühere umgekehrte, obwohl bei dieser die historische Entwicklung nicht verletzt wird; denn die Lyrik entspricht dem Selbstbewußtsein, das Epos der Geschichte.

Zweifelloser gestaltet sich die Darlegung der dritten Potenz, der Kunst in der Kunst, des Dramas. Hier erscheint die Freiheit im Kampf mit der Notwendigkeit, aber da zwischen beiden

---

[1]) ibid. S. 688.

Indifferenz herrschen soll, muß beiden die Möglichkeit gegeben sein, im Kampfe obzusiegen.[1]) Es müssen also, weil keine ihr Wesen aufgeben soll, Freiheit wie Notwendigkeit in jeder Rücksicht gleich aus dem Streit hervorgehen. Die Begriffe Freiheit und Notwendigkeit symbolisieren sich allein in der menschlichen Natur. Die Darstellung kann daher allein durch Personen geschehen, die, da das lyrische Gedicht von selbst ausscheidet, der erzählenden Dichtung nicht angehören können, weil in ihr Identität von Freiheit und Notwendigkeit herrscht. Es bleibt allein die Dichtart übrig, die nicht Lyrik ist und nicht erzählt, das Drama, das seine Personen selbst handelnd auftreten läßt. So ist das Drama die wahrhaft symbolische Kunst, seine Gegenstände bedeuten nicht bloß, sondern sind und stehen uns als seiend vor Augen. Es entspricht aus diesem Grunde der Plastik und ist, wie diese in der realen, seinerseits in der idealen Kunstwelt die letzte Totalität.[2])

Eine Gliederung in Einheiten hat Schelling auch hier nicht gegeben; die bekannte Dreiteilung des Dramas in Schauspiel, Komödie und Tragödie hätte sich nicht in das Schema einordnen lassen. Eine längere Abhandlung ist der Tragödie gewidmet, in der Schelling sehr fein den Widerstreit von Freiheit und Notwendigkeit symbolisiert sieht. Die Freiheit im Subjekt in Schuld verstrickt tritt mit der Notwendigkeit im Objekt in Bund, und da sie das Unvermeidliche nicht vermeiden kann, verhängt sie die Wirkung davon über sich.[3]) In der erhabenen Größe der Gesinnung, mit der der schuldlos Schuldige freiwillig die Strafe über sich nimmt, verklärt sich die Freiheit zur höchsten Identität mit der Notwendigkeit.[4])

Die Komödie erscheint als die Umkehrung der Tragödie, die Notwendigkeit tritt in das Subjekt, die Freiheit in das Objekt.[5]) Die Furcht vor dem Notwendigen als Schicksal ist aufgehoben:

---

[1]) ibid. S. 689.
[2]) ibid. S. 708.
[3]) ibid. S. 697.
[4]) ibid. S. 699.
[5]) ibid. S. 711.

das dadurch mögliche Wohlgefallen an der Ungereimtheit des Verhältnisses ist das Komische.[1])

Das System ist geschlossen, wenn es in sich selbst zurückkehrt, hieß es im „System des transzendentalen Idealismus“. In diesem Sinne hatte Schelling im „System der gesamten Philosophie“ nach der Konstruktion der idealen Reihe das absolut Potenzlose im Staat aufgestellt. Hier geschieht etwas ähnliches. Das Potenzlose muß in sich alle Potenzen objektiv vereinigen, d. h. reale wie ideale Kunstwelt umfassen. Im Gesang geht die Poesie zur Musik zurück, zur Malerei im Tanz, zur Skulptur in der Schauspielkunst, die eine lebendige Plastik ist.[2]) Die Vereinigung aller dieser Künste ist das Bühnenkunstwerk, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Stil von seiten der Poesie sowohl als der übrigen konkurrierenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte.[3]) In der modernen Zeit, der ein öffentliches Leben fehlt, tritt an die Stelle des realen, äußerlichen Dramas, an dem in allen seinen Formen das ganze Volk als politische oder sittliche Totalität teilnimmt, der Gottesdienst als innerliches ideales Drama.[4]) — Schelling hat es nicht mehr erlebt, wie der Gedanke, die Oper in höherem und edlerem Stil vermöge uns jenes reale Drama zu erschaffen, den er hier zwar verklausuliert ausspricht, in dem genialen Werke Richard Wagners Gestalt gewinnen sollte.

[1]) ibid. S. 712.
[2]) ibid. S. 735.
[3]) ibid. S. 736.
[4]) ibid.

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig.

Literaturverzeichnis.

F. W. J. v. Schelling, Sämtliche Werke. 14 Bde. in 2 Abteilungen. Stuttgart und Augsburg 1856—61.

Aus Schellings Leben, in Briefen. 3 Bde. Leipzig 1869/70.

R. Zimmermann, Schellings Philosophie der Kunst. Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Wiener Akademie Bd. 80 S. 630 ff. Wien 1875.

Kuno Fischer, Geschichte der neueren Philosophie. Bd. 6. Heidelberg 1872.

R. Falckenberg, Geschichte der neueren Philosophie. 5. Aufl. Leipzig 1905.

E. v. Hartmann, Schellings philosophisches System. Leipzig 1897. Ästhetik. 2 Bde. Leipzig 1886/87.

W. Windelband, Geschichte der Philosophie. 2. Aufl. Tübingen und Leipzig 1900.

M. Schasler, Ästhethik. Bd. 1. Berlin 1872.

K. Ph. Moritz, Über die bildende Nachahmung d. Schönen. Neudruck. Heilbronn 1888.

Schiller, Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. Stuttgart und Berlin.

Otto Ludwig, Gesammelte Schriften. 6 Bde. Leipzig 1891.

R. Haym, Die romantische Schule. 2. Aufl. Berlin 1906.

H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868.

Lebenslauf.

Verfasser, Max Franz Julius Louis Adam, evangelischer Konfession, Sohn des Rechnungsrats Amandus Adam und seiner Gattin Wilhelmine geb. Hoffmann, wurde geboren am 17. Oktober 1882 in Stettin. Er besuchte in seiner Heimatsstadt die Friedrich-Wilhelms-Schule, die er zu Ostern 1901 mit dem Reifezeugnis verließ. Den Plan, sich nach kommerzieller Vorbildung dem Studium der Jurisprudenz und Nationalökonomie zuzuwenden, demzufolge er in ein Bankhaus seiner Vaterstadt eintrat, gab er im Jahre 1902 zugunsten der philosophischen Wissenschaften auf. Seit Ostern 1902 widmete er sich in Berlin und Marburg i. H. dem Studium der Philosophie, neueren Philologie und Geschichte. Seit dem Wintersemester 1905 auf 1906 in Erlangen den Problemen der Philosophie hingegeben, ist er besonders Herrn Professor Dr. Falckenberg für Anregung und Förderung zu der Arbeit „Schellings Kunstphilosophie. Die Begründung des idealistischen Prinzips in der modernen Ästhetik“ dankbar.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
64
S42A4
Adam, Max
Schellings Jenaer-
Würzburger Vorlesungen
über